

Dante ihlette filmek¹

Figyelemre méltó, hogy az *Isteni színjáték* valamennyi filmes feldolgozása a *Pokol* adaptációjára vállalkozik. Vajon azért van így, mert látványosabb a szenvedés világa, mint a purgatóriumban vezeklőké vagy a paradicsomba jutott boldogoké? S mert jobban megmozgatja a filmalkotók fantáziáját és várhatóan majd a nézőkét is?

Ezt látszik igazolni az összes kísérlet a megfilmesítésre. Kivételként két kiváló olasz televíziósorozatot lehetne említeni, melyben Vittorio Gassman és Roberto Benigni a *Purgatórium* és a *Paradicsom* énekeit is felolvassa. Ezek azonban nem filmek, hanem színészi és értelmezői teljesítmények. Gassman és Benigni a maguk felfogásában bevezetik az elmondandó énekeket, majd menet közben és a végén elemzést és kommentárt fűznek hozzájuk. A két sorozat címe is ezt a személyhez kötődést hangsúlyozza: *Gassman legge Dante* (Gassman Dantét olvas),² illetve *Benigni Tutto Dante*³ (Benigni Összes Dantéja).

Az első egész estét betöltő némafilm, mely Dante műve alapján készült, Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro és Adolfo Padovan 1911-ben bemutatott *Pokolja* (*L'Inferno*),⁴ melyet a filmtörténészek általában De Liguoro műveként tartanak számon. (Akkoriban még nem különültek el a filmalkotásban a különböző szerepek, a rendezőé, a forgatókönyvíróé stb. Mindenesetre Bertoliniról kevés információ maradt fenn, az íróként ismert Padovan pedig talán inkább a forgatókönyvért, az előzetes koncepcióért lehetett felelős.) Ez volt az első némafilm, melyben hangsúlyos szerepet kapott a feliratozás. A feliratokat Gabriele D'Annunzio készítette, s nem zárható ki, hogy szerepe volt a forgatókönyv megírásában

¹ Az alábbi tanulmány a *Dante a filmvásznon* című cikk átdolgozott, kibővített és újraserkesztett változata. (Lásd OLAY Csaba [szerk.] [2010], *Idealizmus és hermeneutika. Tanulmányok Febér M. István hatvanadik születésnapjára*, Budapest, L'Harmattan, 161–171.)

² *Gassman legge Dante*. Con 4 DVD. Editore: EDB (Collana Multimedia), 2005.

³ Roberto Benigni: *Tutto Dante*. RAI 1. 2007–2008. RAI 2. 2012–2013.

⁴ Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro, Adolfo Padovan (1911): *L'Inferno (Pokol)*, feliratok: Gabriele D'Annunzio. Milano Film.

is. Megjegyzendő még, hogy Liguoro már előbb is „próbálkozott” Dantével: az ő nevéhez fűződik egy 1908-ban készült nyolcperces rövidfilm a *Pokol XXXIII. énekének Ugolino-epizódjáról* (*Il conte Ugolino*).

A *L'Inferno* megszületésének történeti kontextusát a filmtörténet első korszakának nagy fordulata jelenti, mely ezekben az években ment végbe. Már 1905 körül érződött, különösen Olaszországban és Franciaországban a nagyobb lélegzetű filmek, a bonyolultabb narratívák iránti igény. Franciaország mellett először Olaszországban forgattak hosszabb, többtekerceses filmeket, amit nyilván az is magyaráz, hogy itt bőven állnak rendelkezésre szép, természetes díszletek, az antik világ felidézésére alkalmas helyszínek és épületek. Ennek köszönhetően monumentális történelmi-kosztümös filmek születtek, látványos díszletekkel és jelmezekkel, nagy tömegek mozgatásával, melyek az amerikai filmnek, így Griffith hatalmas történelmi tablóinak⁵ is mintájául szolgáltak, és komoly filmnyelvi újításokat hoztak.⁶

Az olasz rendezők filmtémákat merítettek az ókori történelemből,⁷ Olaszország történelméből, a risorgimento korából⁸ és az olasz irodalomból,⁹ valamint Zola, Dumas, Shakespeare, Schiller, Manzoni, Tasso, Homérosz és mások műveiből. Mario Caserini például filmet készít Antigonéről, Otellóról, Macbethről, Rómeó és Júliáról, Hamletről, Cidről. Dante-filmjét követően, részben pedig annak sikerétől felbuzdulva, maga De Liguoro is számos további irodalmi ihletésű és történelmi témájú filmet forgatott a tízes években (például: *L'Odissea*, *La cena del Borgia*, *Re Enzo*, *Giuseppe Verdi nella vita e nella gloria*, *Christus* stb.)

A korszak két legnagyobb sikere Enrico Guazzoni *Quo vadis*a 1913-ból, mely Sienkiewicz regénye alapján grandiózus képet alkot Rómáról Néró és a keresztényüldözések idején,¹⁰ és Giovanni Pastrone 1914-es (háromórás!) *Cabiriája*,¹¹ mely látványos történelmi képet fest a római–pun háborúról és Hannibál átkeléséről az Alpokon. De az olasz nemzeti filmgyártásban a *L'Inferno* volt az első egész estét betöltő hosszú játékfilm. Vagyis Olaszországban a nagy játékfilmek sora egy

⁵ David Wark Griffith (1916): *Intolerance* (*Tűrelmetlenség*).

⁶ Giovanni Pastrone *Cabiria* című filmjében a kocsizást, a folyamatos kameramozgást például azáltal fedezte fel, hogy kerülni igyekezett a hatalmas díszletek közötti sok külön rövid beállítást. A kamera kiemelt egy-egy embert a tömegből, és vágás nélkül ráközelítve eljutott a premier plánig. Az erős világítási effektusok kiemelték a díszletek monumentalitását, térhatást teremtettek.

⁷ Luigi Maggi: *Gli ultimi giorni di Pompei*; Giovanni Pastrone: *La caduta di Troia*; Giuseppe De Liguoro: *L'Odissea*; Pasquali: *Julius Caesar*; Arturo Ambrosio: *Schiavo di Cartagine*; Pasquali: *Spartacus*.

⁸ Maggi: *Nozze d'Oro*; Fosco: *Napoleon*.

⁹ Enrico Guazzoni: *Gerusalemme liberata*; Giuseppe De Liguoro: *Inferno*.

¹⁰ *Quo vadis?* Henryk Sienkiewicz regényéből. Forgatókönyvíró és rendező: Enrico Guazzoni.

¹¹ *Cabiria*. Rendező, forgatókönyvíró és producer: Giovanni Pastrone, feliratok: Gabriele D'Annunzio, 1914.

Dante-adaptációval kezdődött, mely egyébként Franciaországtól Németországon és Spanyolországon át egészen az Egyesült Államokig nagy sikert aratott. Egyike volt azoknak az első filmeknek, melyek kielégítették a szélesebb közönségrétegek igényét a hosszabb, cselekményesebb, történelmi-kosztümös filmek vagy irodalmi adaptációk iránt, s hozzájárultak ahhoz, hogy a film szalonképessé, a középosztály által is elfogadottá váljon, megszabadulva attól a kétes dicsőségtől, hogy az alsó néposztályok olcsó, lenézett, vulgáris szórakoztató eszközének tekintsék.

Ezeknek a filmeknek a hatására már nem kellett zavarba jönnie a moziba járóson kapott intellektuelnak, sőt foglalkozhatott a filmmel, akár forgatókönyvíróként, akár a feliratok írójaként (Gabriele D'Annunzio nemcsak a *L'Inferno*, hanem a *Cabiria* inzertjeit is írta!). Egy Dante-adaptáció egyszerre jelenthetett élményt annak a nézőnek, akinek csak halvány emlékei vannak az iskolából a bűnök természetéről, a Dantét vezető Vergiliusról vagy Paolo és Francesca szerelmi történetéről, valamint a literátus embernek, aki ismeri a történeteket, és arra kíváncsi, hogy ezek miként jelennek meg vizuálisan.

Ezen a ponton ugyanakkor egy új esztétikai és egy új narrációs probléma születik. Ha a film konkrétan megjeleníti azokat a szereplőket, helyszíneket, történeteket, akik vagy amelyek addig csak kinek-kinek a képzeletében léteztek, akkor ezzel leszűkíti a képzelet számára adott teret. Másrészt a film konkrét vizuális közegében nehéz absztrakt fogalmakat érzékeltetni, magas absztrakciós szintet létrehozni, azaz elérni, hogy például a kamera által mutatott táj több legyen önmagánál. Vagyis több legyen, mint egy hegy, egy erdő, egy folyó, és a poklot vagy a Styx folyót láthassuk benne. Ezt a stilizációt mindenesetre könnyebb megteremteni a némafilm csak vizuális, azaz érzékileg egynemű, homogén, mint a hangosfilm audiovizuális (heterogén) közegében. A némafilmben azonban az a narrációs probléma jön létre, hogy nem magától értetődőek az egyes jelenetek közötti összefüggések a néző számára, ezért gyakran meg kell szakítani a vizuális folytonosságot a feliratokkal.

A nézők mégis újra meg újra látni szeretnék a filmvásznon az ismert történeteket, mert a kép sokkal szuggesztívebb, mint a szó. Megismerni vagy újraélni kívánják az ismert vagy csak hírből ismert narratívákat. Regényekből vagy drámákból lehet adaptációkat készíteni: a jellemeket felidézni, a cselekményt elmesélni és a kor atmoszféráját megteremteni. Viszont egy olyan különleges műfajú irodalmi mű esetében, mint a *Divina Commedia*, inkább illusztrációkról beszélhetünk, mint adaptációkról. Az igazi adaptáció az irodalmi mű egy lehetséges interpretációját nyújtja, és autonóm filmnyelven mondja el a történetet, nem pedig a szűzsét ismétli meg. Nagy irodalmi művekből ritkán készül igazán nagy film, a közepesek alkalmasabbak a megfilmesítésre. Ezért műfaji sajátossága mellett esztétikai okokból is nehéz Dantét filmre adaptálni.

Az a gondolat, hogy a *Pokolból* filmet kellene készíteni, már az 1908-as rövidfilmet, az *Il conte Ugolino*t követően megszületett, ahogyan technikailag lehetsé-

gessé váltak a hosszabb filmek, és a nézők kezdtek hozzászokni a bonyolultabb összefüggések és a montázs megértéséhez. Két rivális cég (a Milano elődje és a Helios) is próbálkozott ezzel. 1909-ben elkészült egy reklámfilm *Saggi dell’Inferno dantesco* címmel, majd csaknem hároméves forgatás után, 1911-ben, Milanóban készült el De Liguoro *L’Infernója* (1911 márciusában mutatták be Nápolyban, a Teatro Mercandantéban).

A film alapját így határozták meg: „Soggetto: dalla *Divina commedia* di Dante”, „Szüzsé: Dante *Isteni színjátékából*”.

De Liguoro, aki színészként kezdte pályafutását, szerepet is vállalt a filmben: ő játssza Ugolino szerepét. A filmet ma természetesen zenekísérettel (hangcsíkkal) vetítik. A British Film Institute által restaurált, 2004-ben kiadott digitális változat¹² a Tangerine Dream zenéje hallható.

Rátérve most a film elemzésére, elsősorban vizuális és hangulati egységét, homogenitását kell kiemelni. A feliratok felidézik az eseményeket, megnevezik a szereplőket, bűnüket és büntetésüket, az összekötő-narratív és a magyarázó funkció mellett betöltik a dialógus és a kommentár szerepét is, mégis elég rövidek, tömörek. Ez fontos, mert az inzerteknek nemcsak informatív jelentőségük van, hanem a film ritmusának is meghatározói. A képet megszakító feliratok (és a ma hallható zene) nem vonják el figyelmünket a képről, hanem elősegítik annak befogadását.

Gustave Doré Dante-illusztrációi ihlették a film képi világát. A gomolygó füst, az expresszív világitás és a meztelen emberek vonaglása, vergődése teremti meg a Pokol alaphangulatát. Nagyon ritkán látunk szűk (second vagy premier) plánokat, többnyire bő plánból, kistotálból vagy totálból, távolról figyeljük az eseményeket. Ez teszi lehetővé, hogy az emberek meztelenül mutatkozzanak, például hátulról, félprofilból látjuk azokat, akik Charon ladikjára várnak. A Pokol tornácán élő vagy a Pokolban sínylődő, névvel és sorssal bíró embereket sem hozza gyakran közel a kamera, sem Kleopátrát, Helénát, sem az ókori tudósokat, bölcseket, költőket, filozófusokat, Homéroszt, Horatiust, Ovidiust, Arisztotelészt sem. (Közelről – ezért nem is teljesen meztelenül – látjuk viszont a Pokol szörnyeit, például Minost, Cerberust.) Távoli felvételt kapunk a csak deréktól vagy nyaktól látható testekről, fejeikről is. Totál plán sugallja az időtlenséget és a mozdulatok állandóságát, például mindig totálból van felvéve a jellemző testhelyzet, a repülés, vagy ellenkezőleg, a szarba vagy a tűzbe vagy a jégbe kötözöttség, vagy az a mozdulat, amikor visszatuszkolják a démonokat a forró lávába, vagy az, amellyel Sisypchos görgeti a követ. Gyakoriak az átlósan komponált képek és az osztott képmező. Vergilius és Dante sokszor felülről vagy oldalról nézi az eseményeket, a néző szemszögéhez kicsit hasonlóan, ezzel kissé felül is emelkedve rajta.

¹² Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro, Adolfo Padovan (2004): *L’Inferno (Pokol)*. Látvány: Emiliano Roncarolo. Zene: Tangerine Dream, Edgar Froese, Jerome Froese. British Film Institute.

A távoli plánokon és a mozdulatok ismétlődésén kívül a megvilágítás és a táj-ábrázolás is hozzájárul a stilizáció létrejöttéhez. A fekete-fehér film maga elvontabb, stilizáltabb, absztraktabb közeg, mint a színes film heterogén világa. Ebben a filmben különösen indokolt a színek hiánya. Amikor Dante és Vergilius megkezdí alászállását a Pokolba, a kép elsötétedik – a Pokolban nincsenek színek. A sötét és a világos színek kontrasztja, a sok fehér folt, az erős megvilágítás, a gyakori ellenfény ködgomolygás képzetét kelti, ezáltal is eltávolítja a filmképet a közvetlen, naturális valóságábrázolástól.

Hogyan válik stilizálttá a táj? Miként teremti meg a rendező és az operatőr azt a distanciát, hogy nem konkrét hegyet, völgyet, erdőt, folyót látunk, hanem magát a Poklot? Ködbe burkolnak mindent, és elbizonytalanítják a körvonalakat. Még az alászállás előtt markáns jelzést kapunk arról, hogy stilizált világban vagyunk, nem magában a természetben. A hegyoldal meredekebb a természetesnél és ködbe borult, a hegyek kontúrja elmosódott. Magában a Pokolban azután, a tűz, a víz, a forró láva jelenlétében még hangsúlyosabbak a bizonytalan, elmosódott körvonalú, gomolygó, foltszerű hatások. Folyamatosan köd, pára vagy füst lengi be a tájat, tölti be a képet.

A tömeg és az egyes emberek mellett különleges lények is megjelennek a filmképen, nem ködbe burkolva, hanem konkrét körvonalakkal: tollas és szárnyas lények, kígyók, hárpiák, fúriák és Geryon hullószerű figurája. Ezek a képi megoldások csaknem a mai science fiction filmnyelvét vetítik előre. Éppúgy, mint a filmtrükkök: a röplő lények, a szélvész, mely Paolót és Francescát röpíti a néző felé, Anteus mozdulata, amellyel átteszi Dantét és Vergiliust a túlsó partra, Mohamed, amint kezében viszi a fejét, valamint a Lucifer szájából kilógó három fej. E trükkök segítségével néha kilépünk a ködös, homályos térből, eltávolodunk a közvetlen helyszíntől, rálátást nyerünk, ezáltal egy kis groteszk mozzanat is vegyül a képbe, és ilyenkor mindig élesek a kontúrok, mint például abban a jelenetben, amelyben Ulixes és Diomedes egy árok két partjáról beszélget egymással.

Az idő ábrázolásában is kettősség figyelhető meg. A jelenetek többsége időtlenséget sugall, de van néhány jelenet, melyben megelevenedik egy-egy történet, például Ugolinóé, II. Frigyesé és Pier della Vignáé (amikor látványosan megvakítják). A flashbackek más stílusúak, mint a film nagy része. Nem vizuális eszközökkel eltávolítva, stilizálva, hanem a történelmi-kosztümös filmek látványos, akkoriban megszokott, aprólékosan részletező stílusában beszélik el az adott szereplő történetét.

A távolság, a megvilágítás, a stilizált táj elősegíti az egységes képi világ létrejöttét. Ezért ez a film közel áll ahhoz, hogy adaptációnak tekintsük. Abban az értelemben, hogy a némafilm homogén közegében, autonóm filmnyelven, egy Gustave Doré ihlette vizuális nyelven eleveníti meg Dante művének világát.

Számos tévéadaptáció is született Dante művéből. Olyanok is, melyekben egy nagy színész minimális rendezés mellett elmondja a szöveget (*Gassman legge*

Dante, Benigni: *Tutto Dante*). Ezek a legalkalmasabbak a „Biblia Pauperum” szerepének betöltésére. Azokkal is megismertetik, azok számára is élménnyé teszik Dante művét, akik talán sohasem olvasták végig azt, és azok számára is, akiknek a ráismerés, az újraélés örömét nyújtják. Ezek a produkciók népszerűek, sikeresek. Benigni nagyon nagy sikert aratott azzal, hogy az utcán, a téren (például a Piazza Santa Crocén, Firenzében) szavalta és kommentálta Dantét. Én azonban sem ezekre, sem a számtalan színházi és musicaladaptációra nem térek itt ki bővebben. Az utóbbiak a szövegmondáshoz képest az ellenkező végletet képviselik: annyi vizuális és hangeffekttel, zenével, tánccal halmozzák el, körítik, díszítik az előadást, hogy maga a szöveg háttérbe szorul.

Van azonban egy tévéprodukció, mely kísérletet tett arra, hogy Dante művét a film nyelvére adaptálja. Peter Greenaway és Tom Phillips 1988-ban tévéorozatot¹³ készített a *Pokol* első néhány énekéből. Premier plánban látjuk Bob Peket Dante szerepében és John Gielgudot Vergilius szerepében, amint mondják a szöveget. Mögöttük, a kép háttérében, majd a kép előterében megelevenednek a képek, melyek illusztrálják a szöveget. A kép leopárdot, majd oroszlánt, farkast, majd agarat mutat, azután meztelen testek mozgását, vonaglását, szenvedését, közeletről, színesben. Közben megszakítja a képek áradatát egy-egy szakértő közelképe. Történész, művelődéstörténész, klasszika-filológus, biológus, pszichológus magyarázza el, mit jelentett a Dante korabeli ember számára a leopárd, az oroszlán, a farkas, az agár, hogyan képzeltek el a túlvilágot, valamint azt, hogy mit kell tudni a darázscsípésről és a csillagokról, ki volt Vergilius, Arisztotelész, Platón, Homérosz, mekkora teher a lélek számára az időtlenség. Óhatatlanul redundancia jön létre: elmondják, megmutatják és el is magyarázzák ugyanazt. Mivel nincs egynemű közeg, nincs stilizáció, ezért nem jön létre semmiféle koherencia, semmiféle intenzitás.

A képek nemcsak a Pokol tornácán méltóságteljesen sétáló ókori tudósokat és a Pokol köreiben szenvedő testeket mutatják színes sávok és fényhatások, komputeres animációs és digitális trükkök intenzív váltakozása közepette, hanem szándékos anakronizmussal sok-sok máshonnan vett, mai képet is: neonfényes kocsisorokat, magzati ultrahangfelvételeket, grafikonokat, táblázatokat. Néha felfedezhető az összefüggés a felidézett ének és a mai információ között, például Paolo és Francesca jelenetét egy, a szélről szóló meteorológiai jelentés előzi meg, néha nem vagy alig. Ha van is összefüggés, a kommentárok sem intellektuális, sem érzelmi többletet nem adnak hozzá a mondott szöveghez, sőt didaktikus voltukkal inkább csökkentik a feszültséget. Például, amikor elhangzik a „ki itt belépsz, hagyj fel minden reménnyel!”, akkor húsz nyelven megjelenik a „remény”

¹³ 13 Peter Greenaway (1991): *A TV Dante (TV mini series)*.

szó, mindegyik a kép négy sarkában, négyszer, majd mind a húsz szót, egyenként négyszer, áthúzzák.

Nem hiszem, hogy ez az illusztratív és redundáns út a modern vagy a posztmodern filmadaptáció járható útja lenne. Inkább érdekes kísérletnek tekintendő. Greenawayt, a posztmodern filmrendezőt ekkoriban a „multimedia project” foglalkoztatta. Az, hogy minél több és minél heterogénebb közeg bevonásával jelelni meg műalkotásokat. A kilencvenes évek elején digitális videóinstallációkat készített klasszikus festményekből és operákból.

Rátérve az utolsó kérdésre: beszélhetünk-e Dante hatásáról a filmművészetben? Vannak-e filmek, melyek nem Dante-illusztrációk, nem Dante-adaptációk, de Dante hatását mutatják? Természetesen nem azokra a filmekre gondolok, melyek címében vagy cselekményében metaforaként előfordul a „pokol” szó, s valamilyen értelemben szerepet játszik a túlvilág vagy az alvilág. Számos ilyen példa akad Giuseppe Tornatorétól és Claude Chabroltól Danis Tanovićig.¹⁴ S nem is azokra gondolok, ahol idézik Dantét (például Pier Paolo Pasolini *Mamma Rómájában*,¹⁵ a börtönkórházban), hanem azokra, melyek közelebbi hatást tükröznek. Roberto Rossellini *Paisiájának*¹⁶ az első, szicíliai epizódjával kapcsolatban gondolhatunk erre, utalásszerűen. Carmina és Joe éjjel pokolra szállnak, lemennek a sötétbe, hogy átkeljenek a forró lán. Egyikük sem éli túl. Federico Fellini *Nyolc és féljének*¹⁷ gőzfürdőjelenetében a gőzölgő mélybe ereszkedő, fehérbe burkolózó emberek hosszú sora Dante elkárhozott lelkeire emlékeztet, akik – mint „összel a levél, elhagyja fáját, egymás után leválva” (*Pokol*, III, 112–113) – az Acherón partjára vetik magukat. Pasolini konkrétan is utal Dantéra *Salò, avagy Sodoma 120 napja*¹⁸ című filmben, amelyben válogatott szenvedéseket és kínzásokat mutat be, és amelyet „a mániák körére”, „a szar körére” és „a vér körére” tagol.

Nem olasz rendező készítette azonban azt a filmet, amely szerintem a legintenzívebb Dante-hatást mutatja, ami a pokol modern interpretációjának tekinthető, hanem a lengyel Andrzej Wajda. Nem adaptációnak, de igen jelentős Dante ihlette filmnek tartom. Az európai új hullámok expresszív irányzatának egyik legjellegzetesebb műve.

Andrzej Wajda *Csatorna* című filmje (1957)¹⁹ a varsói felkelés napjaiban játszódik. A németek iszonyatos túlereje visszavonulásra kényszerít egy lengyel ellenálló

¹⁴ Giuseppe Tornatore (1994): *Una pura formalità* (*Puszta formalitás*); Claude Chabrol (1994): *L'enfer* (*A Pokol*); Danis Tanović (2005): *L'enfer* (*A pokol*). Az alvilágra példák: Marcel Camus (1959): *Orfeu Negro* (*Fekete Orfeusz*); Gaál István (1985): *Orfeusz és Eurydiké*.

¹⁵ Pier Paolo Pasolini (1962): *Mamma Roma* (*Mamma Róma*).

¹⁶ Roberto Rossellini (1946): *Paisà*.

¹⁷ Federico Fellini (1963): *Otto e mezzo* (*Nyolc és fél*).

¹⁸ Pier Paolo Pasolini (1975): *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Salò, avagy Sodoma 120 napja*).

¹⁹ Andrzej Wajda (1957): *Kanał* (*Csatorna*).

csoportot. A varsói csatornán keresztül akarnak eljutni a külvárosból a belvárosba. A film nagy része, több mint kétharmada magában a modern pokolban, a városi szennyecsatornában, a szar körében játszódik (csak a dramaturgiai felvezetés, azaz az első, hosszabb jelenetsor, egy rövid részlet és a zárójelenet játszódik a felszínen). A szereplők eltévednek, bolyonganak, szenvednek a levegőtleniségtől, a bűztől, a derékig érő víztől, a gáztól (amelyet a németek engedtek a csatornába), a hidegtől, valamint a megőrüléstől, a kétségbeeséstől, a reménytelenségtől. Wajda a fény és az sötétség hatalmas dramaturgiai ellentétével ábrázolja helyzetüket. Ez rendkívül szembetűnő, mert a rendező ezúttal megfordítja fényhez és az árnyékhoz, a fehérhez és a feketéhez a befogadóban hagyományosan kötődő asszociációt. A napfény, a világosság, amely általában a szabadságot jelenti, itt az ellenkezőjét, a halált hozza. Aki kijut a szabadba, azt rászegezett német fegyver várja. Az emberek egy csoportját, aki végre feljut a felszínre, később a németek által fogságba ejtve, kivégzésükre várva látjuk viszont. Amikor a hősnő végre megtalálja a kijáráshoz vezető utat, sebesült szerelme már nem tud felmászni rajta. Visszafordulnak mindketten. Legközelebb, amikor meglátják a napot, rács torlaszolja el útjukat, véglegesen és reménytelenül. Lent is a Pokol van, de fent is.

Andrzej Wajda filmjében többször is utal Dante művére. „Ez itt maga a pokol”, halljuk a felkelés ötödik napján, még a pokolra szállás előtt. Az egyik szereplő, miközben az utolsó csepp vodkát issza ki kulacsából, így szól: „ez a Léthe vize, a felejtés folyójáé”. Szavai, nem is beszélve persze a képekről, világosan érzékeltetik, hogy „a szar körében” járunk. A film lengyel szövege és magyar felirata explicit módon idézi Dantét.

A magyar felirat (Kálmán Judit munkája) így hangzik: „Minél tovább haladunk, / annál mélyebbre jutunk / ebben a véráztatta csatornában. / Kloákák szennyre borít el minket”. Nem lehet kétséges, hogy ez a *Pokol* következő sorait visszhangozza:

Quivi venimmo; e quindi giú nel fosso
vidi gente attuffata in uno sterco
che da li uman privadi pareva mosso.
(*Inferno*, XVIII, 112–114.)²⁰

De nem csak a konkrét utalások miatt emelem ki Wajda filmjét. Ez a film a pokol egyik ábrázolása, az egyik lehetséges interpretációja, a modern filmnyelv eszközeivel. A dantei világhoz képest két lényeges különbséggel.

Dante poklában a szenvedés időtlen, örök. Wajda modern poklában éppen ellenkezőleg. Éppen az a tudat fokozza a szereplők szenvedését, hogy tudják, idejük

²⁰ „Feküszünk. S láttunk ronda népet úszni / oly rondaságban nyakig fulladozva, / mely árnyékszékekből szokott lecsúszni” (Babits Mihály fordítása).

véges. Nincs fegyverük, utánpótlásuk, tiszta vizük, levegőjük. Nincs hová menniük, néhány órájuk van hátra. Vagy a föld alatti, sötét pokolban lelik halálukat, vagy német fegyver várja őket a föld feletti, napsütötte pokolban. Tovább növeli a feszültséget az a dramaturgiai fogás, hogy a néző már a film elején ismeri a végkifejletet. Tudja, hogy a szereplők életének utolsó óráit látja.

Dante poklában a szenvedés időtlen, örök. Wajda modern poklában éppen ellenkezőleg. Éppen az a tudat fokozza a szereplők szenvedését, hogy tudják, idejük véges. Nincs fegyverük, utánpótlásuk, tiszta vizük, levegőjük. Nincs hová menniük, néhány órájuk van hátra. Vagy a földalatti, sötét pokolban lelik halálukat, vagy német fegyver várja őket a föld feletti, napsütötte pokolban. Tovább növeli a feszültséget az a dramaturgiai fogás, hogy a néző már a film elején ismeri a végkifejletet. Tudja, hogy a szereplők életének utolsó óráit látja.

Dante poklában lehet tudni, hogy ki milyen bűnt követett el, és annak mi a büntetése. Wajda modern poklában nem követtek el bűnt a szereplők, sőt, igaz ügyért küzdő emberek. De nem is hősök. Mindennapi, esendő emberek. Az antifasiszta ellenállás nemes eszméje, a közös cél és helyzetük azonossága mellett számos különböző motívum vezérli őket. A köztük lévő erkölcsi különbségek a véghelyzetben manifesztálódnak. Van, aki önfeláldozónak (a hősnő és a parancsnok), van, aki önzőnek, és van, aki árulónak (a parancsnokhelyettes) bizonyul a drámai végkifejlet során. A szőke hősnő, aki Beatriceként vezeti a harcok során megsebesült, megvakult szerelmét, feláldozza magát azért, hogy utolsó óráikat is együtt töltsék. Nem megy fel a csak általa ismert kijáraton. Lent marad, és kegyes hazugságokkal könnyíti meg a férfi utolsó óráit. A másik pár útja viszont szétválás, mert hazugságon alapult. A parancsnok nem tágit attól, hogy ki kell vezetnie csapatát a csatornából. Helyettesét, aki ettől el akarja téríteni azzal, hogy letagadja, hogy már nincs mögöttük a csapat, le kell lőnie.

Másokat a mániájuk vezérel, és ebben mégis tetten érhető valamiféle időtlenség. Van, aki a véghelyzetben is féltékenységi mániával üldözi szerelmét. A zenészt egy állandóan hallott dallam kergeti örületbe.

Íme a végesség és az esendőség tudatával is sújtott modern pokol.

Bibliográfia

- ALIGHIERI, Dante, (1962), *Isteni színjáték*, ford. Babits Mihály, in Kardos 1962.
 KARDOS T. (szerk.) (1962), *Dante Összes Művei*, Magyar Helikon, Budapest.
 OLAY, Csaba (szerk.) (2010), *Idealizmus és hermeneutika*, Budapest, L'Harmattan Kiadó.

Filmográfia

A tanulmányban említett filmek közül az alábbiakat elemzem részletesen:

BERTOLINI, Francesco; DE LIGUORO, Giuseppe; PADOVAN, Adolfo (1911), *L'Inferno (Pókol)*, feliratok: Gabriele D'Annunzio, Milano Film.

BERTOLINI, Francesco; DE LIGUORO, Giuseppe; PADOVAN, Adolfo (2004), *L'Inferno (Pókol)*, Látvány: Emiliano RONCAROLO. Zene: Tangerine Dream, Edgar FROESE, Jerome FROESE, British Film Institute.

GREENAWAY, Peter (1991), *A TV Dante (TV mini series)*.

WAJDA, Andrzej (1957), *Kanał (Csatorna)*.